Γιώργος Ευαγγέλου

Μουσικολόγος (MA), υποψήφιος διδάκτορας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Η αναπαράσταση του εξωτικού στην ελληνική δισκογραφία κατά την περίοδο 1946-1948

Εις μνήμην
Γιώργου Τζαμπατζάκη

Οι λέξεις εξωτισμός και οριενταλισμός συνδέονται με μέρη ή σκηνικά «μακριά από» την πλεονεκτική θέση της δυτικής κανονικότητας. Όπως πολλοί άλλοι «-ισμοί», αυτοί οι δύο όροι μπορεί να είναι ευρέως συμπεριληπτικοί ή σχετικά αφηρημένοι και ενσωματώνουν ιδεολογίες, συμπεριφορές, προκαταλήψεις και πνευματικές τάσεις (Locke 2007: 479) οι οποίες αποτυπώθηκαν στις τέχνες διαμορφώνοντας μια χαρακτηριστική και οικεία εικόνα των μακρινών, εξωτικών τόπων. Στο σύνολο της Τέχνης παρουσιάζονται σουλτάνοι, μαχαραγιάδες, καραβάνια, μάγισσες, χανούμισσες σκλαβωμένες στα χαρέμια και στις ορέξεις των βασιλιάδων της Ανατολής. Εκτός από την Ανατολή, συναντούμε εξωτικές αναπαραστάσεις και για άλλους τόπους και πολιτισμούς όπως τις χώρες της Αφρικής, της Ιβηρικής Χερσονήσου, της Λατινικής Αμερικής και τους τσιγγάνους του ελλαδικού χώρου, της Ανατολής και της Ισπανίας.

Ο εξωτισμός διαπότισε το αστικό λαϊκό τραγούδι, ήδη από τα πρώτα χρόνια της δισκογραφικής δραστηριότητας.[1] Οι Έλληνες συνθέτες περιέγραψαν πληθώρα μακρινών, εξωτικών τόπων και ανθρώπων, επισυνάπτοντας ένα πλούσιο οριενταλιστικό φρασεολόγιο στιχουργικών και μουσικών χαρακτηριστικών στο εν εξελίξει αστικό λαϊκό τραγούδι. Όμως παρά το γεγονός ότι η δισκογραφία προσφέρει πλούσιο υλικό προς μελέτη, το πεδίο της ανάλυσης της απεικόνισης του εξωτικού αποτελεί παρθένο έδαφος για τη μουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα. Αντίθετα, στο εξωτερικό, με εναρκτήριο λάκτισμα τον εμβληματικό *Οριενταλισμό* του Edward Said, το ζήτημα

1. Η παλαιότερη ηχογράφηση με στοιχεία εξωτισμού που έχει βρεθεί έως τώρα, είναι το τραγούδι *Το χανουμάκι*, Zonophone, -, X-104612, 1906. Η ορθογραφία των τίτλων διατηρείται όπως είναι στις ετικέτες των δίσκων.

της αντίληψης και της αναπαράστασης του εξωτικού έχει αναλυθεί και συνεχίζει να αναλύεται διεξοδικά, τροφοδοτώντας τακτικά την ήδη ογκώδη βιβλιογραφία και απασχολεί ένα μεγάλο εύρος κλάδων των κοινωνικών επιστημών και ανθρωπιστικών επιστημών. Όμως δεν υπάρχουν μελέτες που να αφορούν στον εξωτισμό στην ελληνική μουσική. Εξαίρεση αποτελεί η έρευνα του Risto Pekka Pennanen με τίτλο *The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s* (1997: 69-72) στην οποία συναντούμε μια πρώτη προσέγγιση του ζητήματος της εξωτικοποίησης στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Οι Έλληνες ερευνητές αρκούνται στην ασάφεια των όρων «εξωτικό» και «ανατολίτικο», συνδυάζοντάς τους με τον εξίσου ασαφή όρο «τραγούδια της φυγής» (Πετρόπουλος 1996: 25, 170-175· Γεωργιάδης 2001: 134· Gauntlett 2001: 48-50· Δαμιανάκος 2003: 134· Tragaki 2007: 34-35· Μπαρμπάτσης 2016: 60-62). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο και ελλείψει σχετικής βιβλιογραφίας, η παρούσα έρευνα αποτελεί το πρώτο εγχείρημα μουσικολογικής μελέτης του εξωτισμού στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική.

Παρά το γεγονός ότι οι αναπαραστάσεις των εξωτικών τόπων αποτελούν μια οικεία εικόνα, ο ορισμός του ειδολογικού όρου «οριεντάλ» αποτελεί ένα εξαιρετικά σύνθετο ζήτημα. Οι κοινώς αποδεκτοί, αλλά ταυτόχρονα ασαφείς και συγκεχυμένοι όροι «οριεντάλ», «ανατολίτικος», «εξωτικό» σηματοδοτούν ένα σύνολο ιδεών, όπως ο αισθησιασμός της Ανατολής, η τάση της προς τον δεσποτισμό, η οπισθοδρομικότητα της. Οι ιδέες αυτές, συγκροτημένες σε μια διακριτή και συνεκτική μορφή, αποτυπώθηκαν με συγκεκριμένα αισθητικά πρότυπα. Έτσι, το να χρησιμοποιεί ένας συγγραφέας, ένας συνθέτης ή μια δισκογραφική εταιρεία τη λέξη «οριεντάλ» είναι αρκετό για να αναγνωρίσει ο αναγνώστης ή ο ακροατής ένα ειδικό σώμα πληροφορίας γύρω από την Ανατολή (Said 1996: 248).

Ο όρος «οριεντάλ» χρησιμοποιείται από τους λαϊκούς μουσικούς στην Ελλάδα για να χαρακτηρίσει ένα ρεπερτόριο αστικών λαϊκών τραγουδιών με συγκεκριμένα μουσικοποιητικά χαρακτηριστικά τα οποία δημιουργούν την εξωτική ατμόσφαιρα.[2] Παρόλα αυτά, τα τραγούδια στα οποία συναντούμε εξωτικές αναπαραστάσεις μόνο στη στιχουργική δεν θεωρούνται οριεντάλ. Για παράδειγμα, το τραγούδι *Ανατολή*,[3] παρά το γεγονός ότι περιγράφει την εξωτική εικόνα της Ανατολής, δεν έχει εκείνα τα τροπικά χαρακτηριστι-

2. Σε συζητήσεις με συναδέλφους μουσικούς κατά την εικοσαετή μου επαγγελματική πορεία ως κιθαρίστας σε λαϊκές ορχήστρες, υπάρχει συμφωνία απόψεων σχετικά με τα μουσικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών που συγκροτούν το οριεντάλ ρεπερτόριο.

3. *Ανατολή*, Parlophone, GO-3848, B-74106, 1947.

κά που θα το καταστήσουν οριεντάλ. Αντίθετα, στο τραγούδι *Σκλάβες του μαχαραγιά,*[4] εντοπίζονται τα ρυθμικά και μελωδικά χαρακτηριστικά της οριενταλιστικής μουσικής γλώσσας, η οποία διαμορφώθηκε και χρησιμοποιήθηκε στη λόγια μουσική της Ευρώπης[5] περίπου από τον 18ο αιώνα και μετά, επηρεάζοντας και το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι.



Ορολογία που υπογραμμίζει το εξωτικό απαντάται και στις ετικέτες των δίσκων των τραγουδιών που μελετάμε και μας παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο που εννόησαν και διαχειρίστηκαν οι δισκογραφικές εταιρίες το ρεπερτόριο αυτό.[6] Οι χαρακτηρισμοί «ανατολίτικο τραγούδι»,[7] «ανατολίτικο παραμύθι»,[8] «ανατολίτικο ταγκό»,[9] «ανατολίτικο»,[10] «αράπικο»,[11] «σπανιόλικο τραγουδάκι»[12] που βρίσκουμε στις ετικέτες δείχνουν μιαν απόπειρα ένταξης του ρεπερτορίου σε ένα ειδολογικό και αισθητικό πλαίσιο χωρίς όμως αυτό να γίνεται μαζικά σε όλα τα οριεντάλ τραγούδια. Πολλές φορές μάλιστα παρατηρούμε μια σύγχυση. Όπως στην ετικέτα του τραγουδιού

4. *Σκλάβες του μαχαραγιά*, Odeon Ελλάδος, GO-4010, GA-7472, 1948.

5. Βλέπε ενδεικτικά τις όπερες: L' Africaine του Giacomo Meyerbeer, 1865· Aida του Giuseppe Verdi, 1871· Carmen του Georges Bizet, 1875· Lakme του Leo Delibes, 1883. Σχετικά με τη μελέτη του εξωτισμού στις λόγιες μουσικές παραδόσεις της Ευρώπης βλέπε ενδεικτικά: Locke, Ralph., 2005. Beyond the Exotic: How 'Eastern' Is Aida? Cambridge Opera Journal, 17(2). σ. 105-139· Scott, Derek., 2003. From the erotic to the demonic: On critical musicology. Oxford: Oxford University press. σ. 155-178· Wenderoth, Valeria., 2004. The making of exoticism in French operas of the 1890s. PhD Theses. University of Hawaii.

6. «Τόσο οι τίτλοι των ηχογραφημένων μουσικών έργων όσο και ποικίλα σχόλια που εμφανίζονται ως υπότιτλοι επάνω στην ετικέτα, αυτού του κώδικα του λαϊκού, ένας κώδικας ο οποίος μπορεί να καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό πραγματολογικά λειτουργεί» (Ορδουλίδης 2017: 2).

7. *Τζεμιλέ*, Columbia, CG-2286, DG-6664, DG-6635.

8. *Σαμπιχά*, Columbia, CG-2247-1, 1947.

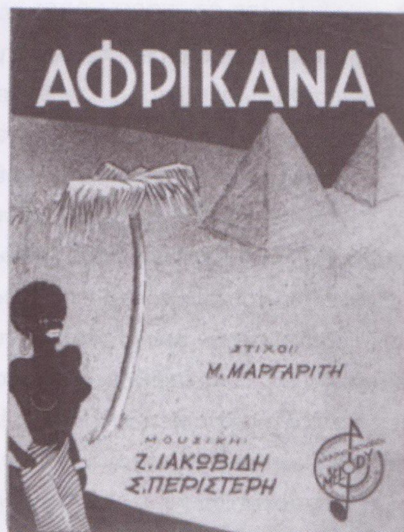
9. *Φεριχά*, Odeon, GO-3867, GA-7409, 1947.
Αφρικάνα, Odeon, GO-3736, GA-7365, 1947.

10. *Λακμέ*, Parlophone, GO-3988, B-74138, 1948.
Βεδουίνα, Parlophone, GO-4055, B-74149, 1948.
Γιλντίζ, Parlophone, GO-3989, B-74130, 1948.
Γυφτοπούλα, Parlophone, GO-3929, B-74124, 1948.
Ο καϊξής, Odeon, GO-3941, GA-7438, 1948.

11. *Φελάχα*, Parlophone, GO-3877, B-74115, 1947.
Κάρμεν Μιράντα, Odeon, GO-3980, GA-7450, 1948.

12. *Βαλεντσιάνες*, Odeon, GO-3790, GA-7396.

Σκλάβες του μαχαραγιά,[13] όπου έχουμε ένα τραγούδι το οποίο αναφέρεται θεματολογικά στην Ανατολή, επιστρατεύοντας τα μουσικά χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούνται για την αναπαράσταση της Ισπανίας και στον δίσκο περιγράφεται ως ισπανικό τραγούδι. Παράλληλα, η σχετική ορολογία συνδέεται και με την εικαστική απεικόνιση του εξωτικού, όπως παρατηρούμε και στα εξώφυλλα των παρτιτούρων του εν λόγω ρεπερτορίου.



Στα τραγούδια που αναπαριστούν το εξωτικό στην ελληνική δισκογραφία, παρατηρούνται πολλές τάσεις και μουσικά ύφη. Η πιο παραγωγική περίοδος οριοθετείται στην πρώτη δεκαετία της μεταπολεμικής δισκογραφικής δραστηριότητας, όπου και εντοπίζονται περίπου 140 τραγούδια με οριεντάλ στοιχεία, στα 80 εκ των οποίων εντοπίζουμε στοιχεία μουσικού εξωτισμού. Στα υπόλοιπα, η αναπαράσταση περιορίζεται στη στιχουργική η οποία συμπορεύεται με τα κυρίαρχα μουσικά ύφη της εποχής. Τα μισά περίπου από τα 80 οριεντάλ τραγούδια της περιόδου αυτής δισκογραφήθηκαν στην τριετία 1946-1948, γεγονός που φανερώνει τη δημοφιλία τους, άρα και την εμπορική τους ζήτηση.

Χρονολογία	Τίτλος[1]	Εταιρεία	Αρ. μήτρας	Αρ. δίσκου
1946	Αραπίνες	HMV	OGA-1190	AO-2722
	Αραπίνες	Odeon	GO-3665	GA-7351
	Αφρική	Odeon	GO-3629	GA-7338
1947	Αράπικο λουλούδι	Odeon	GO-3812	GA-7399
	Αργοσβύνεις μόνη	Columbia	CG-2259	DG-6683
	Αρτζεντίνα	Columbia	CG-2268	DG-6657
	Άστρο της ανατολής	Parlophone	GO-3801	B-74098
	Αφρικάνα	Odeon	GO-3736	GA-7365
	Βαλεντσιάνες	Odeon	GO-3790	GA-7396

13. *Σκλάβες του μαχαραγιά*, GO-4010, GA-7472, 1948.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ

	Ζεχραζάτ	Odeon	GA-7404	GO-3851
	Μου κλέψαν την αγάπη μου	HMV	OGA-1279	AO-2768
	Νύχτες της Σταμπούλ	HMV	OGA-1260	AO-2760
	Σαμπιχά	Columbia	CG-2247-1	DG-6635
	Σεβιλλιάνες	Parlophone	GO-3749	B-74086
	Σελιμά	Columbia	CG-2277	DG-6654
	Σκλάβα του πασά	Odeon	GO-3760	GA-7378
	Σουδανέζες	HMV	OGA-1252	AO-2742
	Τζεμιλέ	Columbia	CG-2286	DG-6664
	Φελάχα	Parlophone	GO-3877	B-74115
	Φεριχά	Odeon	GO-3867	GA-7409
1948	Αραμπέλλα	Columbia	CG-2421	DG-6729
	Ας μη τέλειων' η βραδιά	HMV	OGA-1358	AO-2809
	Βεδουίνα	Parlophone	GO-4055	B-74149
	Βραζιλιάνα	Columbia	CG-2332	DG-6686
	Γιλντίζ	Parlophone	GO-3989	B-74130
	Γκιούλ Τζαμάλ	Odeon	GO-4000	GA-7464
	Γυφτοπούλα	Parlophone	GO-3929	B-74124
	Εσύ σουλτάνα μου	Columbia	CG-2484	DG-6760
	Η απάχισσα	Parlophone	-	B-74143
	Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ	HMV	OGA-1440	AO-2849
	Η Μπαρμπαριά	Parlophone	GO-3932	B-74128
	Ήταν κισμέτ	HMV	OGA-1327	AO-2793
	Κάρμεν Μιράντα	Odeon	GO-3980	GA-7450
	Λακμέ	Parlophone	GO-3988	B-74138
	Μάγες όμορφες	HMV	OGA-1377	AO-2821
	Μακπουλέ	HMV	OGA-1420	AO-2865
	Μπορεί να τωχουν πλανέψει	Columbia	CG-2392	DG-6715
	Ο καΐξής	Odeon	GO-3941	GA-7438
	Πεθαίνω γι' αγάπη	Odeon	GO-4013	GA-7482
	Σκλάβες του μαχαραγιά	Odeon	GO-4010	GA-7472

Χαϊτιτζέ	HMV	OGA-1363	AO-2811
Χαλιμά	Parlophone	GO-3945	B-74126

Παρακάτω επιχειρείται μια καταγραφή των στιχουργικών και μουσικών χαρακτηριστικών της αναπαράστασης του εξωτικού στο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Στιχουργικά χαρακτηριστικά

Ο διάχυτος «πρωτόγονος» ερωτισμός, η προκλητική ανάδειξη του πλούτου, τα πολυτελή παλάτια και το γλέντι συνθέτουν το σκηνικό μέσα στο οποίο δρουν οι πρωταγωνιστές των ιστοριών που μας διηγούνται τα τραγούδια. Οι ιστορίες αυτές ως επί το πλείστον λαμβάνουν χώρα τη νύχτα εντείνοντας τη μυστηριακή ατμόσφαιρα.[14] Σουλτάνες, σεΐχηδες, πασάδες, χανούμισσες, φελάχες και φελάχοι, βεδουίνες και βεδουίνοι, καμηλιέρηδες, βεζίρηδες, εμίρηδες και χότζες ζουν μια ανήθικη και ξέφρενη ζωή την οποία με νοσταλγία[15] θυμάται ο Δυτικός αφηγητής και συχνά απελευθερωτής των σκλαβωμένων καλλονών της Ανατολής.

Στον οριενταλιστικό λόγο «η φυσική γεωγραφία του χώρου δεν αντιστοιχεί στο συμβολικό περιεχόμενο που παράγεται για τον ίδιο χώρο» (Εξερτζόγλου 2015: 18). Η φυσική και η φαντασιακή γεωγραφία είναι δυο διαφορετικές καταστάσεις. Έτσι στη φαντασιακή γεωγραφία της Ανατολής, οι τόποι που αναπαρίστανται στο ρεπερτόριο (Αραπιά, Μπαρμπαριά, Αφρική, Ισταμπούλ, Βαγδάτη, Κάιρο, Τεχεράνη, Αλγέρι, Σουδάν, Αίγυπτος, Βόσπορος)[16] συνορεύουν και συγγενεύουν πολιτισμικά, με αποτέλεσμα τη χρήση κοινών στερεοτυπικών συμβολισμών για ποικίλες πολιτισμικές ομάδες. Όλοι αυτοί οι τόποι εξισώνονται, ενοποιούνται και ερμηνεύονται με όρους ολότητας και αχρονικότητας, υπό τον τίτλο Ανατολή. Οι γεωγραφικές αναφορές στο ρεπερτόριο μας δεν χρησιμοποιούνται απλά ως τοπικοί προσδιορισμοί, αλλά στοχεύουν στην ανάδειξη των πολιτισμικών συνθηκών που διαποτίζουν τους εν λόγω τόπους. Άλλοι τόποι που χρησιμοποιούνται στερεοτυπικά και

14. Βλέπε ενδεικτικά: *Μου κλέψαν την αγάπη μου, Βεδουίνα, Τζεμιλέ, Ας μην τέλειων' η βραδιά, Σουδανεζες.* Για την πλήρη τεκμηρίωση των τραγουδιών βλέπε τον πίνακα παραπάνω.

15. Η χρήση των παραγώγων του ρήματος «νοσταλγώ» είναι συχνότατη *(Νύχτες της Σταμπούλ, Κάρμεν Μιράντα, Ζεχραζάτ, Αφρική, Αφρικάνα, Αραπίνες, Αρτζεντίνα, Μάγες όμορφες, Πεθαίνω γι' αγάπη).*

16. Τα εν λόγω τοπωνύμια απαντώνται στα εξής τραγούδια:
Αραπιά: *Αραπίνες*, Χαϊτιτζέ· Μπαρμπαριά: *Η Μπαρμπαριά*· Αφρική: Αφρικάνα, Αφρική· Κωνσταντινούπολη: Γιλντίζ, Ο καϊξής, Νύχτες της Σταμπούλ· Βαγδάτη: Σαμπιχά· Κάιρο: Χαϊτιτζέ· Τεχεράνη: Χαλιμά· Αλγέρι: Η Μπαρμπαριά· Σουδάν: Σουδανέζες· Αίγυπτος/Νείλος: Φελάχα· Βόσπορος: Γιλντίζ.

η αναφορά τους σηματοδοτεί πως βρισκόμαστε γεωγραφικά αλλά κυρίως πολιτισμικά στην Ανατολή είναι το σαράι, χαμάμ και το χαρέμι.[17]

Η εικόνα του χαρεμιού ως ένας σεξουαλικοποιημένος τόπος που κυριαρχεί η διαστροφή, η βία και η υπερβολή έδωσε ζωή σε μερικά από τα πιο δημοφιλή παραδείγματα για τον κυρίαρχο Οριενταλισμό (Lewis 2004: 97).

Ως τόπος, αποτελεί ένα σύμβολο εξουσίας και πολυτέλειας, ενώ ως κοινωνικό σύνολο, δηλαδή σαν μια ομάδα γυναικών, συμβολίζει τις πολιτισμικές αξίες του Ισλάμ και τις έμφυλες πρακτικές της Ανατολής. Άλλωστε το Ισλάμ και οι οποιεσδήποτε εκφάνσεις του, που διαφαίνονται στον οριενταλιστικό λόγο στην ελληνική δισκογραφία, αποτελεί έναν από τους βασικότερους αξιακούς πυλώνες του κόσμου της φαντασιακής Ανατολής και διαμορφώνει ένα από τα συνηθέστερα στερεότυπα στις αναπαραστάσεις της.[18] Μάλιστα, δεν υπάρχει καμία απολύτως αναφορά σε άλλη θρησκεία. Στη φαντασιακή Ανατολή κυριαρχεί το Ισλάμ. Τέλος, συναντούμε αναφορές σε χουρμαδιές[19] και φοίνικες[20] που αποτελούν σύμβολο του φυσικού περιβάλλοντος της Ανατολής και σε καραβάνια[21] που αναδεικνύουν τις εμπορικές πρακτικές και τον εξωτικά πλασμένο νομαδικό χαρακτήρα των λαών της Ανατολής.

Στην αναπαράσταση της Ισπανίας και της Λατινικής Αμερικής[22] εντοπίζονται τα εξής στερεότυπα: Η αντισυμβατική ελεύθερη και «μποέμικη» ζωή, αντίθετη με την κυρίαρχη κοινωνική ηθική της Δύσης, όπου κυριαρχεί ο έρωτας, το γλέντι και η νοσταλγία.[23] Συνθήκες οι οποίες αναπτύσσονται σε πόλεις που αποτελούν σύμβολα της «ισπανικότητας» όπως η Σεβίλλη,[24] αλλά και στη Λατινική Αμερική.[25] Η φαντασιακή Ισπανία είναι συνυφασμένη με τους Τσιγγάνους[26] και επηρεασμένη από την όμορη Αφρική. Άλλωστε «όταν αναπτύχθηκε η ιδέα της «ρομαντικής Ισπανίας», περιέγραψε τους Ισπανούς ως πολύ διαφορετικούς, μοναδικά προ-μοντέρνους ανθρώπους υποκινούμενους από την τιμή, και έναν αρ-

17. *Γκιούλ Τζαμάλ, Σκλάβα του πασά.*

18. *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ, Σαμπιχά, Σουδανέζες Μακπουλέ, Χαϊτιτζέ.*

19. *Βεδουίνα,Τζεμιλέ.*

20. *Σαμπιχά.*

21. *Μου κλέψαν την αγάπη μου, Σουδανέζες.*

22. Η εξωτικοποίηση της Λατινικής Αμερικής πραγματώνεται με όρους «ισπανικότητας». Το γεγονός αυτό διαμορφώνει ένα κοινό φαντασιακό περιβάλλον για την Ιβηρική Χερσόνησο και τη Λατινική Αμερική, κατ' επέκταση και τη χρήση κοινών στερεοτυπικών συμβολισμών.

23. *Κάρμεν Μιράντα, Σεβιλλιάνες, Βραζιλιάνα, Αρτζεντίνα.*

24. *Σεβιλλιάνες.*

25. *Κάρμεν Μιράντα, Βραζιλιάνα, Αρτζεντίνα.*

26. *Σεβιλλιάνες.*

χαϊκό τρόπο ζωής, διαφορετικό από τον υλισμό και την πρόοδο, ως ημι-εξωτικούς ανθρώπους έντονα διαμορφωμένους από τη Βόρεια Αφρική και τη Μέση Ανατολή» (Payne 2012: 81). Το τραγούδι Γρανάντα Μπέλα,[27] αν και δεν τοποθετείται χρονολογικά στην περίοδο που μελετάμε, αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα αποτύπωσης της παραπάνω αντίληψης και είναι άξιο αναφοράς:

> [...] και στου φεγγαριού τα βράδια σα γυναίκα είσ' όλη χάδια
> με τα θέλγητρα τα πλάνα και Σπανιόλα και Αφρικάνα.

Είναι εύκολο να παρατηρήσουμε πως στα τραγούδια που αναπαριστούν το εξωτικό κυριαρχούν γυναικείες φιγούρες. Η γυναίκα, όχι μόνο ως βιολογική αλλά και ως κοινωνική υπόσταση παίζει σπουδαίο ρόλο στην αντίληψη και στην κατασκευή της φαντασιακής Ανατολής και Ισπανίας πρωταγωνιστώντας στο σύνολο σχεδόν των τραγουδιών που αναπαριστούν το εξωτικό. [28] «Η εικόνα της ανατολίτισσας -όπως και της τσιγγάνας- είναι φορτισμένη, ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη γυναικεία μορφή, με «εξωτικά» χαρακτηριστικά» (Σπυριδάκη 2007: 122-123). Οι γυναίκες στα τραγούδια που αναπαριστούν την Ανατολή περιγράφονται πάντοτε ως παθητικά όντα, υποταγμένα στον δεσποτισμό των πατριαρχικών κοινωνιών. Είναι στερεοτυπικά σκλάβες, μέλη των χαρεμιών ή σύζυγοι των ανώτερων αξιωματούχων της Ανατολής και σπανιότερα μάγισσες. Ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται η ομορφιά τους διαφέρει κατά πολύ από τον τρόπο με τον οποίο περιγράφεται η ομορφιά των «οικείων» γυναικών. Ας μην ξεχνάμε ότι η κοινωνική ηθική απαγόρευε στον δυτικό άνδρα να δει και να περιγράψει με «προκλητικό» τρόπο τις οικείες γυναίκες. Οπότε οι παρορμήσεις αυτές, εκφράστηκαν μέσω των περιγραφών των εξωτικών γυναικών, οι οποίες υποκινούνται από τα σεξουαλικά τους ένστικτα. Η εξωτική γυναίκα αναπαρίσταται ως ημίγυμνη καλλονή με έντονο ερωτισμό, όπου επιδιώκει προκλητικά την επαφή με τον δυτικό άνδρα. Η πολιτισμική απόσταση που χωρίζει το εξωτικό γυναικείο σώμα από το δυτικό βλέμμα εντείνει την επιθυμία για αυτό, δίνοντας του -στις αναπαραστάσεις- μια μυστηριώδη, αινιγματική διάσταση (Yegenoglu 1998: 39-67). Σε αυτές τις αναπαραστάσεις πραγματώνεται το δίπολο Δύση-Ανατολή, με την Ανατολή να περιγράφεται ως ένα σύνολο πρωτόγονων ορμών απέναντι στην ορθολογική και εξερευνητική Δύση.

Όλα τα παραπάνω στερεότυπα ως συμπυκνωμένοι συμβολισμοί μιας φαντασιακής πολιτισμικής πραγματικότητας, δεν αποτελούν εικόνες μέσω

---

27. Γρανάντα Μπέλα, Columbia, CG-1986, DG-6497, 1939.

28. Σκλάβες του μαχαραγιά, Ο καϊξής, Αραπίνες.

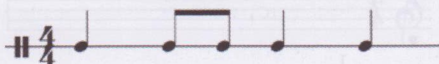
των οποίων επιχείρησε η Ανατολή να αναδείξει τον εαυτό της, αλλά εικόνες που έπλασε η Δύση μέσω της κυριαρχικής σχέσης αναπτύχθηκε, από την αποικιοκρατία και μετά. Μάλιστα, το φαντασιακό, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο η Δύση αντιλήφθηκε και αναπαρέστησε την Ανατολή, τροφοδότησε το πραγματικό. Αποτέλεσμα αυτού, στερεότυπα που προέρχονται από το φαντασιακό να ενσωματώνονται στο πραγματικό.

Μουσικά χαρακτηριστικά
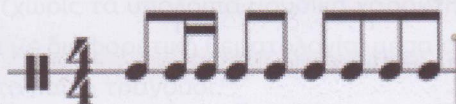
Περνώντας στα βασικά χαρακτηριστικά του τροπικού περιβάλλοντος του οριεντάλ, μεγάλο μέρος των οποίων αξίζει να σημειωθεί ότι συναντώνται στο μουσικό οριενταλιστικό λόγο της Δύσης από τον 18ο αιώνα και έπειτα (Scott 2003: 155-178· Raiche 2013· Taylor 2007: 43-110) παρατηρούμε την έντονη χρήση του χιτζάζ.[29] Άλλωστε το διάστημα του τριημιτονίου έχει συνδεθεί άμεσα με το ηχόχρωμα της φαντασιακής Ανατολής. Επίσης παρατηρείται η χρήση του αρμονικού μινόρε, το οποίο επίσης ευνοεί επίσης την ανάδειξη του τριημοτονίου, που συχνά συμπορεύεται με τη σχετική[30] του ή την ομώνυμη[31] του ματζόρε κλίμακα και σε μικρότερο βαθμό το ουσάκ.[32]

Σε ρυθμικό επίπεδο, τα δύο βασικά ρυθμικά μοτίβα τα οποία αντλήθηκαν από τον ευρωπαϊκό οριενταλισμό στις δεκαετίες του 1920 και 1930 από τους συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού είναι τα εξής:

Το πρώτο θα μπορούσαμε να πούμε ότι μοιάζει με το ρυθμό μπαγιό (Μυστακίδης 20013: 28) και χρησιμοποιήθηκε αυτούσιο ή σε παραλλαγές σε οριεντάλ τραγούδια κυρίως του ελαφρού ρεπερτορίου:



Το δεύτερο είναι ο ρυθμός beguine ο οποίος ηχητικά είναι ότι πλησιέστερο στο ρυθμό που οι λαϊκοί μουσικοί στην Ελλάδα ονομάζουν μπολερό ή οριεντάλ:



Ο ρυθμός μπολερό ή οριεντάλ κυριαρχεί στο ρεπερτόριο μας. Από το 1945 έως το 1960 έχουμε περίπου 70 τραγούδια κατά τα πρότυπα του ρυθμού αυτού και των παραλλαγών του.

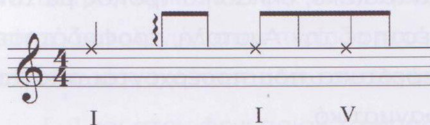
29. *Σελιμά. Βραζιλιάνα.*

30. *Ήταν κισμέτ, Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ.*
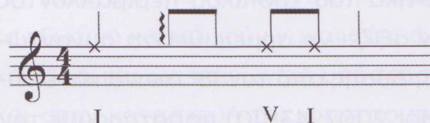
31. *Κάρμεν Μιράντα, Γιλντίζ.*

32. *Χαλιμά, Λακμέ, Μάγες όμορφες,Ζεχραζάτ.*

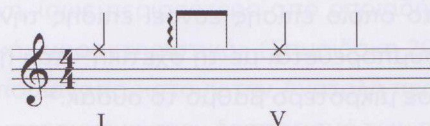
Παραδείγματα παραλλαγών του ρυθμού μπολερό/οριεντάλ:



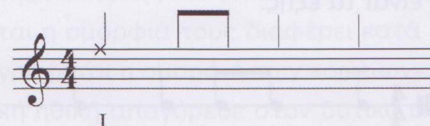
Νύχτες της Σταμπούλ.
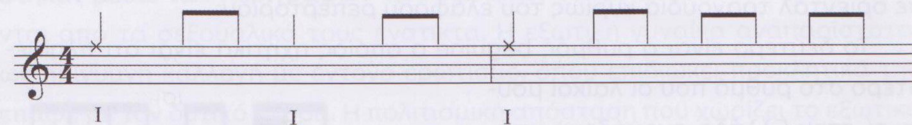


Ο καΐξής.



Βαλεντσιάνες.



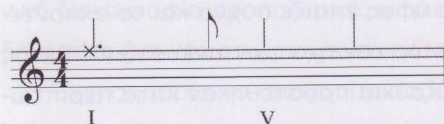
Βραζιλιάνα.
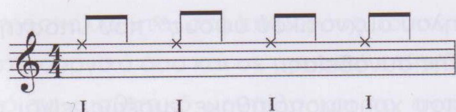


Αραμπέλλα.

Ο συγκεκριμένος ρυθμός χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά σε τραγούδια που περιέγραψαν το εξωτικό, με εξαίρεση ελάχιστα τραγούδια, περίπου 5, τα οποία αν και χαρακτηρίζονται από το μουσικό ύφος του οριενταλισμού, η θεματολογία τους είναι διαφορετική.[33] Μόλις από τη δεκαετία του 1960 κι
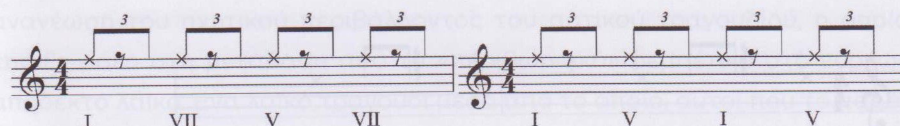
33. Βλέπε ενδεικτικά:
Το καλογεράκι, Columbia, -, DG-6914,
Ντουνιά ανακριτή, Odeon, GO-4104, GA-7497, 1949.



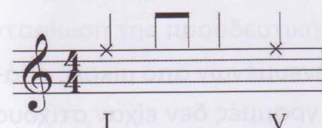
Σουδανέζες.



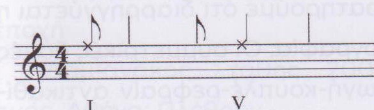
Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ.



Μου κλέψαν την αγάπη μου.



Αράπικο λουλούδι.



Απάχισσα.

έπειτα και αφού η παραγωγή των οριεντάλ τραγουδιών σχεδόν αφανίστηκε, ο ρυθμός μπολερό χρησιμοποιήθηκε (χωρίς τα υπόλοιπα μουσικά χαρακτηριστικά του εξωτισμού) σε τραγούδια με διαφορετική θεματολογία, μέσα σε ένα κλίμα ένταξης λάτιν στοιχείων στο λαϊκό τραγούδι.[34]

Για τις ανάγκες της επιτέλεσης του οριεντάλ, η λαϊκή ορχήστρα της εποχής, εμπλουτίστηκε με πνευστά κυρίως με κλαρίνο όπου σε εκτελεστικό επίπεδο μιμούνταν το ύφος του κλαρινέτου της λόγιας δυτικής μουσικής παράδοσης.[35] Μάλιστα στο τραγούδι Ο καιξής[36] έχουμε δύο κλαρίνα που παίζουν

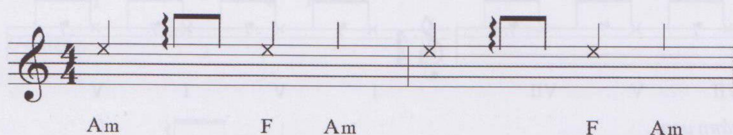
34. *Αγάπη μου επικίνδυνη*, Columbia, 7XCG 3793, SCDG-4001, 1971.
Και τι δεν κάνω, HMV, 7XGA 2800, 7PG3747, 1968. (δίσκοι 45 στροφών).

35. *Ας μην τέλειων' η βραδιά.*

36. *Ο καϊξής.*

διφωνία σε παράλληλες τρίτες. Στο ίδιο ύφος έπαιζε συχνά και το ακορντεόν, αντικαθιστώντας ή μιμούμενο πιθανώς τον ήχο των πνευστών.[37] Εκτός από το κλαρίνο στην ορχήστρα με μπουζούκια προστέθηκαν κατά περίπτωση το βιολί[38] (το οποίο, όπως το κλαρίνο παραπάνω, μιμούνταν το ύφος του κλασικού βιολιού), το πιάνο[39] και τα κρουστά, όπως οι κλάβες,[40] οι καστανιέτες[41] μα κυρίως διάφορα όργανα χαμηλού συχνοτικού ύψους[42] που υποστήριζαν την κιθάρα στο ρόλο της ρυθμικής συνοδείας.

Ένα ιδιόμορφο χαρακτηριστικό που χρησιμοποιήθηκε ευρέως, είναι η παράθεση του ρυθμικού/αρμονικού μοτίβου σε δύο μέτρα, στην αρχή των τραγουδιών, από την κιθάρα:[43]



Γιλντίζ.

Τέλος παρατηρείται τη χρήση μελωδιών ερμηνευμένων από μικρές ομάδες φωνών ή από μια φωνή. Οι μελωδικές αυτές γραμμές δεν είχαν στίχους αλλά τα επιφωνήματα α! και ω! και συμμετείχαν στην ενορχήστρωση αναλαμβάνοντας σολιστικό ρόλο μέσα στα τραγούδια.[44]

Σχετικά με τη δομή των τραγουδιών παρατηρούμε ότι διαρρηγνύεται η συμμετρία που κυριαρχεί στην ελληνική δισκογραφία: Οι συμμετρικές δομές Εισαγωγή-κουπλέ ή η μεταγενέστερη Εισαγωγή-κουπλέ-ρεφραίν αντικαθίστανται σε ένα σημαντικό ποσοστό με ασύμμετρες δομές. Αναφέρουμε παραδειγματικά τη δομή του τραγουδιού Η Μπαρμπαριά:[45]Εισαγωγή - κουπλέ 1 – κουπλέ 2 (διαφορετική μελωδία από το πρώτο) - ρεφραίν – οργανικό μέρος (διαφορετικό από τα υπόλοιπα μέρη) – κουπλέ 2 - ρεφραίν – εισαγωγή.

Παρά την ποικιλομορφία των μουσικών τάσεων του εξωτισμού στην ελλη-

37. *Νύχτες της Σταμπούλ.*
Μου κλέψαν την αγάπη μου.

38. *Βραζιλιάνα, Εσύ σουλτάνα μου.*

39. *Αραμπέλλα.*

40. *Αφρικάνα.*

41. *Σκλάβες του μαχαραγιά.*

42. *Σουδανέζες.*

43. Βλέπε ενδεικτικά: *Αραπίνες, Αργοσβύνεις μόνη, Μου κλέψαν την αγάπη μου, Γκιούλ Τζαμάλ.*

44. *Η καταραμένη* απ' τον Αλλάχ, *Σαμπιχά.*

45. *Η Μπαρμπαριά.*

νική δισκογραφία προπολεμικά, η τριετία 1946-1948 καθόρισε για τις επόμενες δεκαετίες ένα νέο στυλ που ενσωμάτωσε όλες τις προαναφερθείσες τάσεις.

Έχει σημασία να υπογραμμίσουμε ότι ο μουσικός εξωτισμός δεν αποτελεί ένα αυθύπαρκτο μουσικό ρεύμα ή σχολή, αλλά ένα λεξικό στιλιστικών μοτίβων τα οποία συνδέονται με την αναπαράσταση εξωτικών τόπων και προσκολλώνται στα επιμέρους μουσικά ύφη (Locke 2007: 479-485). Τόσο σε στιχουργικό όσο και σε μουσικό επίπεδο, οι Έλληνες συνθέτες υιοθετούν αυτό το αισθητικό μοντέλο και το αναδιαμορφώνουν, προσαρμόζοντάς το στην ελληνική μουσική πραγματικότητα. Ως αποτέλεσμα έχουμε τη διεύρυνση των συνθετικών, ενορχηστρωτικών και θεματολογικών οριζόντων και την ανανέωση του ηχητικού περιβάλλοντος του αστικού τραγουδιού, η οποία έπαιξε ρόλο στη μετάβαση από το «περιθωριακό» ρεμπέτικο στο ευρέως αποδεκτό λαϊκό. Ένα λαϊκό τραγούδι μέσα από το οποίο, αυτοί που το παράγουν και το χρησιμοποιούν εξωτικοποιούν την όχι και τόσο μακρινή τους Ανατολή ως μοντέρνοι Ευρωπαίοι, πραγματώνοντας παράλληλα και τη φαντασίωση της προοδευτικής Δύσης, μέρος της οποίας πασχίζουν να γίνουν.

Βιβλιογραφία

Γεωργιάδης, Νέαρχος., 2001. *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή

Δαμιανάκος, Στάθης., 2003. *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον

Εξερτζόγλου, Χάρης., 2015. *Εκ Δυσμών το φως;: Εξελληνισμός και Οριενταλισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (μέσα 19ου – αρχές 20ου αιώνα)*. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου

Μπαρμπάτσης, Ανέστης., 2016. *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*, Αθήνα: Fagotto Books

Μυστακίδης, Δημήτρης., 2013. *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση*, Θεσσαλονική: Πριγκηπέσσα

Ορδουλίδης, Νίκος., 2019. *Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου*. 1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων (21-22 Απριλίου 2017). Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης [υπό έκδοση]

Πετρόπουλος, Ηλίας., 1996. *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος

Σπυριδάκη Θάλεια., 2007. Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης, επιμ. *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 97-124

Gauntlett, Στάθης., 2001. *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου

Lewis, Reina., 2004. *Rethinking Orientalism, Women, travel and the ottoman harem*. Great Britain: Rutgers University Press

Locke, Ralph., 2005. Beyond the Exotic: How 'Eastern' Is Aida? *Cambridge Opera Journal, 17*(2), σ. 105-139

Locke, Ralph, 2007., A broader view of musical exoticism. *The journal of musicology* 24 (4). University of California Press Journals, σ. 477-521

Payne, Stanley., 2012. *Spain: A unique history*. Wisconsin: The University of Wisconsin press

Penannen, Risto., 1997. The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology* (6). Taylor & Francis Group, σ. 65-116

Raiche, Josiah., 2013. *Romantic Exoticism: The Music of Elsewhere in the Nineteenth Century*. *Senior Honors Theses*. Liberty University

Said, Edward., 1996. *Οριενταλισμός*. Αθήνα: Νεφέλη

Scott, Derek., 2003. *From the erotic to the demonic: On critical musicology*. Oxford: Oxford University press

Taylor, Timothy., 2007. *Beyond Exoticism: Western music and the world*. Durham & London: Duke University Press

Tragaki, Dafni., 2007. *Rebetiko worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Wenderoth, Valeria., 2004. *The making of exoticism in French operas of the 1890s*. PhD Theses. University of Hawaii

Yegenoglu, Meyda., 1998. *Colonial fantasies: Towards a feminist reading of orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press